

Bibliotheken, Dekor

(17.-19. JAHRHUNDERT)

Herausgegeben von

Frédéric Barbier, István Monok

✎ Andrea De Pasquale

BIBLIOTHEK DER UNGARISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI ROMA



ÉDITIONS DES CENDRES

JÁNOS JERNYEI-KISS

Die Welt der Bücher auf einem Deckenbild
Franz Sigrists Darstellung der Wissenschaften
im Festsaal des Lyzeums in Erlau

Die Initiative, eine bischöfliche Schule in der Residenzstadt der Diözese von Erlau zu errichten, ging vom Bischof Ferenc Barkóczy aus, der vom Wiener Architekten Joseph Ignaz Gerl die ersten Pläne des Gebäudes erhielt. Barkóczy wurde jedoch 1761 zum Primas von Ungarn berufen, weshalb die Verwirklichung seiner Idee auf seinen Nachfolger in Erlau, Károly Eszterházy wartete. Die Konzeption des Institutes wurde bald großzügig weiterentwickelt und Eszterházy wollte bereits eine moderne Universität mit vier Fakultäten anlegen. Er hatte 1763 die Pläne des monumentalen, zweistöckigen Gebäudes mit Museum, Bibliothek, Festsaal und Sternenturm der Kaiserin/Königin Maria Theresia dargelegt und beantragte die staatliche Anerkennung der Institution als Universität. Sein Gesuch blieb ungehört. Der Bischof hatte dennoch seinen neuen Architekten Jakob Fellner damit beauftragt, das Gebäude zu bauen.¹

Nach Fellners Plänen wurden die Kapelle und die Bibliothek im ersten Stock angelegt und bildeten mit dem Festsaal die drei repräsentativen Räume im piano nobile des Gebäudes, die bald darauf mit Deckenbildern geschmückt wurden. Johann Lukas Kracker und sein Architekturmaler, Joseph Zach hatten die Decke des Bibliotheksaals 1778 ausgemalt.² Beide Künstler starben aber unerwartet 1780, weshalb Eszterházy den berühmten höfischen Astronomen in Wien, Maximilian Hell bat, für die Dekoration des Festsaals einen guten Freskomaler zu suchen. Der Astronom stand schon seit Jahren in enger Verbindung zum Bischof und war diesem eine große Hilfe in der Planung und Einrichtung des Observatoriums in Erlau gewesen. Seine Wahl fiel auf Franz Sigrist, der sein Talent bereits in Augsburg und Wien durch meisterhafte Deckenbilder unter Beweis gestellt hatte.

Da das Thema des Freskos im Bibliotheksaal das *Konzil von Trident* war, sollte im Festsaal eine Darstellung der Wissenschaften und der Fakultäten entstehen. Sigrist meldete sich im Mai 1780 zum ersten Mal in Erlau, wo Eszterházy ihm das in groben Umrissen dargelegte Programm des Deckenbildes übergab.³ Der erste bekannte Programmentwurf, der ganz gewiss mit dem Schreiben „Anmerkung vor den Mahler dem Saal in Lyceo zu mahlen“ im Diözesanarchiv zu identifizieren ist, bestimmt in der Deckenmitte die Personifikation der „*Vorsichtigkeit Gottes*“ und der „*Freygebigkeit*“, betont aber, dass die Wissenschaften selbst „*pragmatisch*“, das

■ 1. *Heves megye m emlékei*. Szerk.: Dercsényi Dezső; Voit Pál. (Magyarország Műemléki Topográfiája 10.), II. kötet, Budapest 1972, S. 444–466. ■ 2. Jávori Anna: *Johann Lucas Kracker. Egy késő barokk festő Közép-Európában*. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2004, 141–148. ■ 3. Über die Ikonographie des Deckenbildes: Jernyei-Kiss János: *Recentior Philosophia, A bölcsészeti fakultás ábrázolása Franz Sigrist egri*

mennyezetképén, in: *Ez világ mint egy kert...* Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére. Hg. v. Orsolya Bubryák. Budapest, 2010, 671–684. Ludányi Gabriella: Az épület freskói. in: *Az egri Domus Universitatis és Liceum: oktatás, tudomány, m vészet, 1763–2013*. Szerk. Petercsák Tivadar. Eger, Liceum, 2013, 71–109.

heißt in der Praxis und nicht allegorisch gezeigt werden sollen.⁴ Für Sigris, der bisher bloß kirchliche und repräsentative höfische Aufträge bekommen hatte, war diese Aufgabe ganz neu. Wie Kracker, der drei Jahre zuvor mit der Darstellung des Konzils von Trident Schwierigkeiten hatte,⁵ musste auch Sigris zu seinem Thema Nachforschungen anstellen, um es entwerfen zu können. Der Maler suchte in Wien Kupferstiche mit den Darstellungen der Wissenschaften und Künste und ließ sie Eszterházy in Erlau zukommen. Die Meinung des Bischofs ist in der Schrift „*Pro Memoria*“ zu lesen,⁶ in der er seine Forderung nach einer „*pragmatischen*“ Darstellung bekräftigt. So sei die Architektur nicht mit nackten Putten, sondern mit einem großen Gebäude mit Handlanger an der Arbeit darzustellen, die Skulptur nicht als eine Aktfigur, sondern als ein Lehrmeister in deutscher Tracht mit ungarischen Jungen bei der Arbeit. Diese Szenen wurden schlussendlich doch nicht realisiert, dennoch sind die Anweisungen charakteristisch und wurden im Werkprozess als Grundsatz beachtet. Diese Schrift sendete Sigris auch an János Madarassy, den ersten Astronomen des Lyzeums,⁷ um von ihm einen Rat bezüglich der Darstellung der Sternkunde, also der astronomischen Beobachtung und ihrer Instrumente einzuholen. Wie wir sehen werden, ergab gerade die Konsultation von Madarassy oder etwaiger anderer Wissenschaftlern in Wien die wichtigste Neuerung am Werk. In seiner Notiz hatte Eszterházy zudem vorgeschrieben, die Wissenschaften so darzustellen, „wie diese in Wienn vor gestellt und gebildet seint“. Höchstwahrscheinlich war damit das von Gregorio Guglielmi gemalte Deckenbild des Festsals der Wiener Universität als allgemeines Vorbild gemeint.

Eine weitere bedeutende Quelle ist auch der Vertrag,⁸ der den Maler zur Beratung mit Wissenschaftlern verpflichtete. Er geht dabei auch auf die Frage der Darstellung der *Septemviri* altafel ein und weist Sigris an, deren Sitzung – die in der Gruppe der Jurisprudenz umgesetzt werden sollte – mit eigenen Augen zu beobachten.

Das bisher angeführte Material veranschaulicht nicht nur die Novität des Bildprogramms, sondern auch den Fakt, dass der Auftraggeber und der Maler (mit der Hilfe der Wissenschaftler) gleichermaßen bedeutende Rollen im Entwurf der Bildthemen spielten. Das reiche Quellenmaterial der von Eszterházy bestellten Freskendekorationen lässt die Anfangsstadien und die volle Entfaltung der Bildprogramme erkennen.⁹ Seine ursprünglichen Ideen waren oftmals zu literarisch oder kaum darstellbar. So wurde der Maler zum aktiven Gestalter der Konzepte, wodurch der Programmentwurf und das vollendete Werk voneinander bedeutend abweichen.¹⁰ Zahlreiche Elemente der geplanten Szenen wurden auch auf dem Deckenbild des Festsals in Erlau ausgelassen oder wesentlich umwandelt.

■ 4. Valószínűleg azonos az „Anmerkung vor den Mahler dem Saal in Lyceo zu mahlen“ elnevezés programvázslattal, amelyet a püspök eredetileg Krackernek szánt: Szmracsányi Miklós: *Eger m. vésztéről*. Budapest, Stephaneum Nyomda Rt., 1937, 254. Nr. 5, Matsche – von Wicht, Betka: Franz Sigris 1727-1803. Ein Maler des 18. Jahrhunderts. Weissenhorn, Anton H. Konrad, 1977, 186, Nr. XXXIII. ■ 5. Jávör 2004 (Anm. 2) S. 143. ■ 6. Szmracsányi 1937 (Anm. 4) S. 254, Nr. 6, Matsche-Von Wicht 1977 (Anm. 4) S. 186, Nr. XXXV. ■ 7. Über Madarassy: Bevilacqua-Borsody Béla: A galánthai gróf Eszterházy

Károly egri püspök által alapított egri egyetemi csillagvizsgálójának története. Stella 4 (1929), S. 101–143, hier: S. 110–121. ■ 8. Szmracsányi 1937 (Anm. 4) S. 255, Nr. 7. ■ 9. Kaposy János: A szombathelyi székesegyház és mennyezetképei. Budapest 1922; Pigler Andor: A pápai plébániatemplom és mennyezetképei. Budapest 1922. ■ 10. Jávör 2004 (Anm. 2) S. 141–143; Jernyei-Kiss János: Maulbertsch és a tragikus festészet. A pápai plébániatemplom Szent István vértanú történetét ábrázoló mennyezetképei. Művészettörténeti Értesítő, 61. (2012), S. 197–205.

In der Mitte der Komposition strahlt das Licht Gottes aus. Die Gruppen der vier Fakultäten sind auf den umlaufenden Podien am Rand der Decke platziert [Abb. 1]. Diese Disposition erinnert an die Lösung von Guglielmi. Die schweren Architekturkulissen wurden aber weggelassen: Sigrists Figuren stehen auf niedrigen Postamenten, wodurch sie leicht zu überblicken sind.



147

1. Franz Sigrist: *Die vier Fakultäten*, 1781–1783. Erlau, Lyzeum, Deckenfresko des Festsaals.

An den Langseiten der Decke stellte Guglielmi die Theologie und die Jurisprudenz an erster Stelle dar, während Sigrist hier die Philosophie abbildete. Eine ähnliche Rangerhöhung der Philosophie ist bereits am Deckengemälde von Johann Wenzel Bergl im Wiener Augustiner Lesesaal zu beobachten, wo ihr Primat durch die Architekturkulissen betont wurde. Bei Guglielmi und Bergl mischen sich die Elemente der Wirklichkeit unter die Allegorie, realen Handlungen unter die Personifikationen. Bergl positionierte sogar Porträts zwischen die Idealköpfe, z. B. Vertreter der Malerei (mit seinen eigenen Zügen), oder der Astronomie (in den Bildnissen der Ordensbrüder).

Sigrist vermied die Porträtdarstellung. Aus seinen früheren Werken sind höchstens mit ungarischen Knebelbart charakterisierte Idealköpfe, bzw. mehr oder weniger realistische Typen als Darsteller der Wissenschaften bekannt. Die transzendente Welt und der allegorisch-symbolische Apparat sind nicht ganz verschwunden. Nach der emblematischen Tradition des Barocks knüpfen sich *Grisaille*-Medaillons mit Sinnbildern bzw. biblischen Szenen an die Fakultäten, so das Gebäude der Kirche an die Theologie, Josue als Reiter an die Philosophie, der barmherzige Samariter an die Medizin und das salomonische Urteil an die Jurisprudenz. Die Verbindung mit dem Überirdischen und die irrealen Addition der verschiedenen Zeitebenen kennzeichnet die Gruppe der Theologie, in der die Vertreter des alten und neuen Bundes, Moses, Aaron und die Kirchenväter abgebildet wurden. Allerdings steht auch hier die Vorlesung für die Seminaristen, also eine zeitgenössische Szene, im Mittelpunkt.

2. Franz Sigrist: *Allegorische Gruppe mit der Personifikation der Freigebigkeit und der Großmut, die Astronomie, die Geographie/Kartographie aus der Darstellung der vier Fakultäten*, 1781–1783. Erlau, Lyzeum, Deckenfresko des Festsals.



Eine kleine allegorische Gruppe schwebt über der Philosophie, die Attribute der Personifikationen folgen zumeist die *Iconologia* von Cesare Ripa [Abb. 2]. In der Mitte sitzt die schon im ersten Programmentwurf erwähnte Freigebigkeit, aus ihrem Füllhorn fallen aber nicht nur Münzen, eine Kette mit Medaillon und eine Krone (wie bei der Figur „Liberalität“ von Ripa¹¹), sondern auch die Signa der Wissenschaften, Bücher, eine Armillarsphäre, eine Landkarte und ein Spiegel. Sie wird von der mit Lorbeerkranz gekrönten Großmut begleitet, die – nach der Beschreibung der „Magnanimità“ von Ripa – auf ihrem Kopf eine Krone trägt in in ihrer Hand ein Zepter hält, wobei die Krone für ihre edlen Gedanken, das Zepter aber für deren Wandelbarkeit steht.¹² Über ihnen fliegt Fama als Botin ihres Schaffens. „Il grido universale“ der Trompete von „Fama bouna“, so Ripa, „sparso per gl'orecchie degl'huomini“, die weißen Flügel sind ein Symbol der Makellosigkeit und der Schnelligkeit der frohen Botschaft.¹³

Die nackten Putten, die auf Instrumenten spielen oder deren Wirkung veranschaulichen, sind häufige Protagonisten der barocken Wissenschaftsallegorien. Wie die Quellen beweisen, wollte Eszterházy ähnliche Figuren hier nicht malen lassen. Die Tugendgruppe erforderte aber von der Komposition her eine himmlische Begleitung, so tragen Kinder von zwei Seiten Attribute der Architektur.

Die allegorische Darstellungsweise beschränkt sich in der Gruppe der Jurisprudenz auf die Figur der Iustitia, die aber als Statue in der irdischen Welt steht und so über die Sitzung der *Septemvir* altafel wacht.

■ 11. Cesare Ripa: *Nova Iconologia*. Padova 1618, S. 309. ■ 12. Ebda S. 317. ■ 13. Ebda S. 172. ■ 14. Hans-Joachim Zimmermann: *Der Triumph der Akademie: eine allegorische Komposition von Charles Le Brun und ihr historisches Umfeld*. (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 1988/3.) Heidelberg 1988; Barbara Holländer: *Die enzyklopedische*

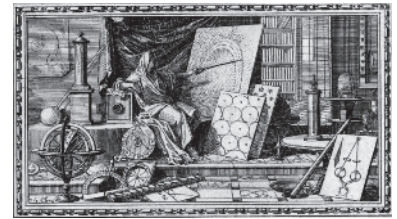
Ordnung des Wissens in bildlichen Darstellungen. In: *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*. Hg. v. Hans Holländer. Berlin 2000, S. 163–179. ■ 15. Kelényi B. Ottó: *Eszterházy Károly gróf egri püspök csillagvizsgálójának könyvtára és az egri asztronómusok működése*. Stella, 5 (1930) S. 22–38.

Es besteht kein Zweifel daran, dass Sigrist in diesem Werk die Hauptrolle der Mitwelt zugeteilt hatte. Die Kleidungen, die Geräte, die Instrumente und Handlungen sind meist zeitgenössisch, die Szenen erwecken den Eindruck der Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit. Dies bedeutet natürlich nicht, dass alle Einzelheiten dieses lebendigen und farbenfrohen Tableaus der Wissenschaften nach der Natur gemalt wurden. Begriffe mit konkreten Handlungen zu veranschaulichen war eine alte Tradition der monumentalen Malerei der Neuzeit. Die Lebensnähe durch alltägliche Figuren und Szenen wurde in der Gattung gerade in der jüngsten Vergangenheit zu einer neuen Anforderung. Die allegorischen Deckenbilder von Guglielmi in der Großen Galerie des Schlosses Schönbrunn dürften für Sigrist die wichtigste Inspiration für die Darstellung lebhafter Handlungen in monumentalen Kompositionen gewesen sein. So deutet beispielsweise die Verwandtschaft der szenischen Details der Gruppen um den Tisch und um den Globus der Deckenbilder in Schönbrunn und Erlau auf die intensive Auseinandersetzung Sigrist mit dem Werk von Guglielmi hin. Zahlreiche Bildelemente, die natürlich und unmittelbar wirken, folgen genauen Vorbildern: so zum Beispiel die Darstellung einer Obduktion mit dem Motiv eines abgetrennten Beines, die eindeutig Guglielmis Szene auf dem Deckenbild der Alten Universität nachempfunden ist, oder aber die Gruppe der Soldaten mit Plan und Modell einer Festung, die der Malerei Daniel Grans' in der Wiener Hofburg ähnelt.

Sigrist vertiefte sich in die ikonographische Tradition der Wissenschaftsdarstellungen und fand in den Sammlungen der Akademie und der Bibliotheken in Wien mehrere graphische Vorbilder. Besonders die allegorischen Kompositionen der französischen Stecher (Sébastien Leclerc, Charles Nicolas Cochin d. J. oder Bernard Picart), ihre Titelbilder und Thesenblätter, dienten als moderne Vorlagen, bei denen die Personifikationen von verschiedenen Experimental- und Messapparaten, bzw. Anschauungstafeln begleitet werden [Abb. 3, 7].¹⁴ Das Deckenbild, vor allem die Darstellung der Philosophie, zeigt auch, dass der Maler tatsächlich von Wissenschaftlern instruiert wurde. Die neuesten Fachbücher und deren Illustrationen waren ihm bekannt.

Dieser Teil des Freskos gliedert sich in neun Gruppen. Die frühen Programmwürfe bestimmten auch die Darstellung der Malerei, der Zeichenkunst oder der Bildhauerei, gingen also von der traditionellen Aufteilung der Künste und der Wissenschaften aus. Schlussendlich jedoch wurden die modernen Naturwissenschaften bevorzugt, weshalb sechs der Gruppen zu diesem Bereich zählen, während hingegen die Historik als Altertumskunde bzw. als Heraldik und Sphragistik nur in den kleinen Gruppen am Rande dargestellt sind. Auch die Kriegskunst – die vormals eine bedeutende Rolle hatte – bleibt hier ganz im Hintergrund. Das Neue liegt aber nicht nur in der Zusammenstellung der Themen, sondern im *Darstellungsmodus* und in der Auswahl der Vorbilder gewisser Szenen.

Die zentrale Position des Priesters mit Teleskop im Fries der Philosophie bringt wohl zum Ausdruck, welche wichtige Rolle die Astronomie in der Universitätskonzeption Eszterházy's gespielt hatte [Abb. 2]. Die *Specula* wurde bis 1776 vor allen anderen Abteilungen mit zeitgemäßen Instrumenten und eigener Bibliothek ausgestattet.¹⁵ Der Bischof dürfte auf diesen vorzüglichen, in London bei Dollond und Arnold gekauften astronomischen und optischen Apparat stolz gewesen sein, denn Sigrist stellte den Tubus, die Standuhr, das Mikroskop, das Thermometer und andere naturgetreu, fast schon als technische Zeichnung dar.



3. Roger de la Rochefoucauld:
*Der adjuvante theses philosophicae
propugnabatur*. Paris, Jacques
Quillau, 1707.



5. Louis Charles Dupain de Montesson: *L'Art de Lever les Plans*. Paris, 1775, Titelblatt mit der Darstellung der Feldmessung.

Für Eszterházy sollte die Disziplin der Sternkunde die Modernität der geplanten Universität in internationalen wissenschaftlichen Kreisen beweisen, da diese die enge Zusammenarbeit von Observatorien auf der ganzen Welt bedurfte. In diesem Kreislauf wurde auch die Sternwarte in Erlau integriert, ihre Beobachtungen und Messungen in den Wiener *Ephemerides Astronomicae* regelmäßig publiziert. Daneben teilte der Bischof die Ansicht, dass die Astronomie direkt zum allgemeinen Wohl beitragen kann. Die Gruppen der Feldmessung und der Kartographie veranschaulichen auf dem Bild die *praktische* Verwendung der astronomischen Messungen. Ein junger Gardeoffizier, ein Priester, die Kartographen in deutscher und ungarischer Tracht demonstrieren die geographische Entfernungsmessung auf einer Karte und auf einem Globus.

Die Geodäten haben ein eigenes Podium auf der linken Seite [Abb. 4]. Der Graphometer vor dem Ingenieur, die Messkette und die Waagelatte mit rotem Kreuz in den Händen der helfenden Bauern sind die charakteristischen Instrumente der Feldmessung, die beim Sockel durch einen Zirkel, einen Jakobsstab und fertigen, gerahmten Karten ergänzt werden. Während das Element der Entfernungsmessung in der Ikonographie der Geographie ein häufiges ist, wurde Sigrist bei der Szene der Feldmessung von neuen Quellen inspiriert, wie die Illustrationen der geodätischen Bücher und die Randbilder der Karten, die die Arbeit auf dem Feld, die Messungsverfahren [Abb. 5] oder die Instrumente zeigen, verdeutlichen. Diese Bildelemente – die sich an das Medium der wissenschaftlichen Anschauungstafeln knüpfen – wirken sehr neuartig in der Welt der Deckenmalerei, die grundsätzlich von heroischen, erhabenen Ausdrucksformen geprägt ist.



4. Franz Sigrist: *Die Altertumskunde, die Kriegskunst, die Geodäsie, die Physik (Elektrizitätslehre) aus der Darstellung der vier Fakultäten*, 1781–1783. Erlau, Lyzeum, Deckenfresko des Festsals.

■ 16. Fodor Ferenc: Magyar vízimérnököknek a Tisza-völgyben a kiegyezés koráig végzett felmérései, vízi munkálatai és azok eredményei. (Budapesti Műszaki Egyetem Központi Könyvtára, Műszaki Tudománytörténeti Kiadványok 8.) Budapest 1957, S. 5–13. ■ 17. Siehe Anm. 4. ■ 18. Sabine Krifka: Schauexperiment – Wissenschaft als belehrendes Spektakel. in: Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16.

bis zum 19. Jahrhundert. Hg. v. Hans Holländer. Berlin 2000, S. 773–788. ■ 19. Pierre Chaunu: La Civilisation de l'Europe des Lumières. Paris 1971, S. 198. ■ 20. Werner Busch: Joseph Wright of Derby. Das Experiment mit der Luftpumpe. Frankfurt am Main 1986; Thomas Fink–Philipp Weiss: Machina Boyleana – Joseph Wright of Derbys „Experiment mit der Luftpumpe“ im Licht des 17. Jahrhunderts. kunsttexte.de, 1 (2001), S. 1–13. (www.kunsttexte.de).

Der Astronom, die Kartographen und die Geometer stellen gemeinsam die zeitgemäße Geodäsie dar, die auf der astronomischen Bestimmung der geographischen Breite und Länge sowie auf der Triangulierung basiert. Die Ausbildung der heimischen Geodäten war eine dringliche Aufgabe in Ungarn in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, vor allem wegen des Problems der Flussregelung. Das ganze Land, vor allem aber die Theißgegend, war aufgrund der ungesunden Wasserwelt für die Landwirtschaft weitgehend ungeeignet.¹⁶ Eszterházy sah sich als Bischof, Obergespann und Grundbesitzer mit diesem Problem direkt konfrontiert. Die Flussregelungen und die hydrotechnischen Arbeiten in den Kammergütern und transdanubischen Landbesitzen der Familie Eszterházy waren erfolgreich und unterstrichen die Rolle der technischen Fachleute. Der Bischof wollte daher in Erlau die Ingenieurausbildung ausbauen und kaufte daher für die Bibliothek die modernste Fachliteratur der Geodäsie an, unter anderem Werke von Pierre Louis Moreau de Maupertuis, Pierre Bouguer, Christoph Maire, Johann Friedrich Penther und Johann Helfenzrieder.

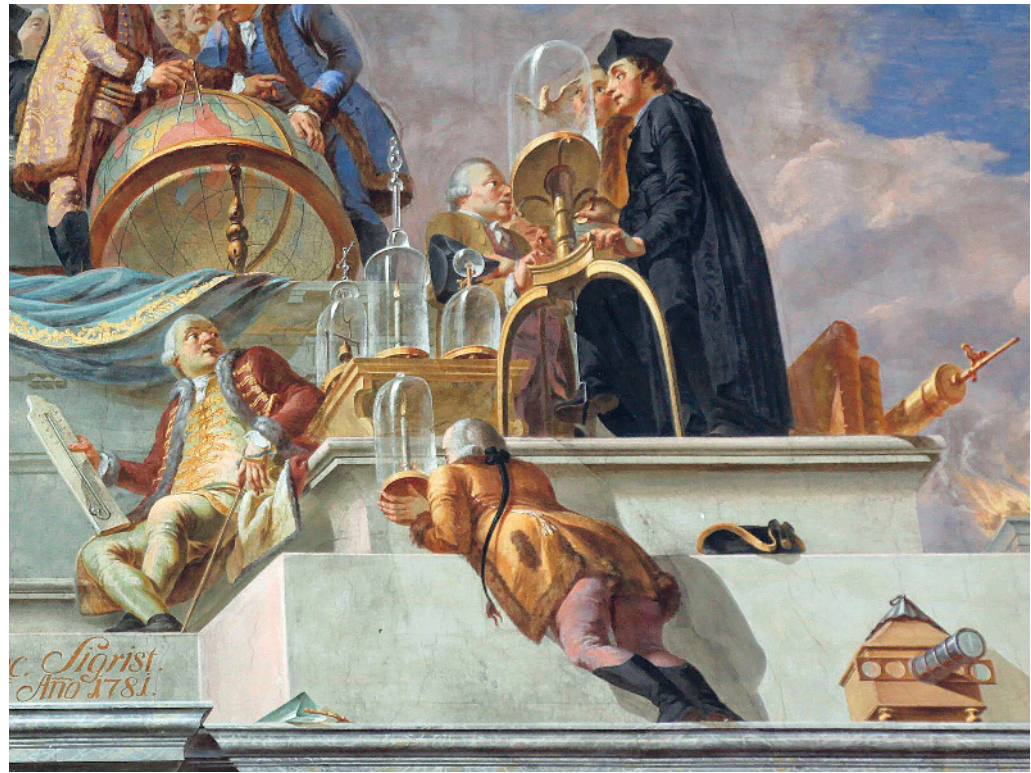
Die Frage der Flussregelung spiegelt sich im früheren Programmentwurf des Deckenbildes in einer Darstellung der Abzäpfung der Moraste wider,¹⁷ die jedoch schlussendlich nicht realisiert wurde. Dennoch nehmen die geographischen Disziplinen eine bedeutende Rolle im ikonographischen Programm ein.

Die bislang unbehandelten Figurengruppen repräsentieren die Experimentalphysik. Hinter den Feldmessern ist eine Szene zu sehen, deren Elemente auf Illustrationen in Lehrbüchern der Elektrizität oft zu finden sind [Abb. 4]. Der Gehilfe auf der linken Seite windet das Laufwerk einer reibungselektrischen Maschine, auf dem Tisch steht die sog. Leidener Flasche, die älteste Form des Kondensators für die Speicherung elektrischer Ladung. Der Junge auf der rechten Seite ergreift die Kette der Flasche mit seiner rechten Hand, um den Strom durch seinen eigenen Leib zu leiten und ruft mit der Metallstange in seiner Linken eine elektrische Entladung hervor. Solche Experimente wurden nicht nur hinter verschlossenen Türen der Laboratorien durchgeführt oder in Fachbüchern beschrieben. Im „Jahrhundert der Lichter“ war es in ganz Europa Brauch, öffentliche Demonstrationen dieser Art zu veranstalten. Vor allem die Produktionen des Jesuiten Jean Antoine Nollet, die die Kraft der Reibungselektrizität spektakulär veranschaulichten, waren in der Mitte des Jahrhunderts weltberühmt.¹⁸

Die Luft- und Vakuumexperimente, die Sigrist auf der rechten Seite des Frieses abgebildet hatte, waren auf ähnliche Weise beteiligt sowohl an der Entwicklung der Physik, als auch an der „wissenschaftlichen Evangelisation“ der Gesellschaft.¹⁹ Die Szene demonstriert die Prozesse im luftleeren Raum der Vakuumglocke: die Klingel bleibt stumm, die Flamme glimmt aus, die Tiere ersticken [Abb. 6]. Der mit dem Tode ringende oder tote Vogel in der Vakuumglocke wurde zum emblematischen Bild der modernen Wissenschaft im 18. Jahrhundert (Abb. 7), wie das Frontispiz der *Encyclopédie* (Nicolas Cochin d. J., 1776) oder das berühmte Gemälde von Joseph Wright of Derby (1768, London, National Gallery), das durch die Experimente Robert Boyles inspiriert wurde,²⁰ zeigen.

Die charakteristischen Werkzeuge der Optik, das Prisma und die *Laterna Magica* stehen *trompe l'oeil*-artig auf dem Gesims. Die sehenswerteste Darstellung der Disziplin ist wohl das Experiment mit dem Parabolspiegel [Abb. 8], der die Sonnenstrahlen an einem Punkt sammelt und dadurch Zündstoff entflammt. Das Vorbild war zweifelsohne der Stich von Nicolas

6. Franz Sigrist: *Vakuumexperimente*
aus der Darstellung der vier Fakultäten,
1781–1783. Erlau, Lyzeum,
Deckenfresko des Festsaals.



7. Sébastien Leclerc: *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Radierung
von Charles Nicolas Cochin père, Detail,
1698. London, British Museum,
Inv. 1917,1208.71.271.





8. Franz Sigrist: *Experiment mit einem Parabolspiegel, die Heraldik und Sphragistik aus der Darstellung der vier Fakultäten*, 1781–1783. Erlau, Lyzeum, Deckenfresko des Festsals.



9. Charles Nicolas Cochin *L'Optique* [Die Optik], 1737.

Cochin d. J. aus der Serie der Wissenschaftsdarstellungen von Jacques de Lajoüe für den Duc du Picquigny [Abb. 9].²¹

Gerade die letzten Szenen führen den Betrachter an die aktuellsten Themen der zeitgenössischen Naturwissenschaften heran. Die bahnbrechenden Vakuumexperimente von Joseph Priestley im Jahre 1774 und die Entdeckungen von Lavoisier im darauf folgenden Jahr führten zur Etablierung einer neuen autonomen Disziplin, der Chemie.²² Auch die Bedeutung von Brenngläsern ist erst im Zusammenhang mit Experimenten, die auf Hitze basieren, zu erklären.²³

Sigrist stellte das Werk Ende 1781 fertig. Im selben Jahr begann Eszterházy mit dem Ausbau der Universitätsbibliothek: zahlreiche Bücher wurden für den Unterricht unter Konsultation der Professoren erworben. Die Instruktionen der Wissenschaftler, die Abbildungen und Beschreibungen der Fachbücher waren auch für das Deckenbild von Sigrist bestimmend und so stellt sein Werk die bildliche Umsetzung der Idee der modernen universitären Lehre dar.

■ 21. Marianne Roland Michel: *Lajoüe et l'art rocaille*. Neuilly-sur-Seine 1984, S. 45–47, S. 187–190. Kat. P. 12–24. ■ 22. Arthur Donovan: *Antoine Lavoisier, science, administration, and revolution*. Cambridge 1996, S. 137–145. ■ 23. Ebda S. 97–99.

TABLE DES MATIÈRES
INHALTSVERZEICHNIS
SOMMARIO

155

FRÉDÉRIC BARBIER, <i>Bibliothèques, décors, XVII^e-XXI^e siècle</i>	7
FRÉDÉRIC BARBIER <i>Illustrier, persuader, servir : le décor des bibliothèques, 1627-1851</i>	13
ELMAR MITTLER <i>Kunst oder Propaganda?</i> <i>Bibliothekarische Ausstattungsprogramme als Spiegel kultureller Entwicklungen und Kontroversen in Renaissance, Gegenreformation, Aufklärung und Klassizismus</i>	31
HANS PETSCHAR <i>Der Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek.</i> <i>Zur Semiotik eines barocken Denkraumes</i>	69
ANDREAS GAMERITH <i>Klosterbibliotheken des Wiener Umlands – Alte und neue Motive</i>	81
MICHAELA ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ <i>Ikonographie der Klosterbibliotheken in Tschechien 1770-1790</i>	95
SZABOLCS SERFÖZŐ <i>Barocke Deckenmalereien in Klosterbibliotheken des Paulinerordens in Mitteleuropa</i>	109
ANNA JÁVOR <i>Bücher und Fresken</i> <i>Die künstlerische Ausstattung von Barockbibliotheken in Ungarn</i>	121
JÁNOS JERNYEI-KISS <i>Die Welt der Bücher auf einem Deckenbild</i> <i>Franz Sigrists Darstellung der Wissenschaften im Festsaal des Lyzeums in Erlau</i>	145
DOINA HENDRE BÍRÓ <i>Le décor de la Bibliothèque et de l'Observatoire astronomique fondés par le comte Ignác Batthyány, évêque de Transylvanie, à la fin du XVIII^e siècle</i>	155

YANN SORDET	179
<i>D'un palais (1643) l'autre (1668). Les bibliothèques Mazarine(s) et leur décor</i>	
FIAMMETTA SABBA	225
<i>I saloni librari Borrominiani fra architettura e decoro</i>	
ANDREA DE PASQUALE	249
<i>L'histoire du livre dans le décor des bibliothèques d'Italie au XIX^e siècle</i>	
JEAN-MICHEL LENIAUD	265
<i>L'invention du programme d'une bibliothèque (1780-1930)</i>	
ALFREDO SERRAI	271
<i>I vasi o saloni librari</i>	
<i>Ermeneutica della iconografia bibliotecaria</i>	
<i>Index locorum et nominum</i>	283
<i>Les auteurs</i>	299
<i>Crédits photographiques</i>	303